

# Színésszé miképp válhatok a színpadon?

*„A cél az, hogy a színész-performer maga testesítse meg egy egész korszak meghatározhatatlan és nyelviileg kifejezhetetlen rossz közérzetét.”*

(Pavis, 2008)

Jelen tanulmány a sérült előadók helyzetének kérdéseivel, társadalmi megítélésükkel foglalkozik. A tanulmány röviden tárgyalja az ENSZ fogyatékossgal élő személyek jogairól szóló egyezmény vonatkozó cikkelyét. Bemutatunk néhány sérült előadók részvételével létrejött csoportosulást és társulatot. A tanulmány kettős, emancipatív lencsén keresztül elemzi Jerome Bel (előadó és mozgásában korlátozott személy) magyarországi vendéglőadását. A tanulmány európai kitekintésben vizsgálja azt a kérdést, hogyan vélekedik a hazai és külföldi színházi szakma és közönség a tökéletlen testekről, a tökéletlen testek színpadon történő megjelenéséről. A tárgyalat felvetések, gyakorlatok analízálása azzal a céllal történt, hogy ezek az új megközelítések szélesebb szakmai körben ismertté váljanak.

## BEVEZETÉS

Az ENSZ Közgyűlése 2006. december 5-én fogadta el az *A fogyatékossgal élő személyek jogairól* szóló egyezményt, Magyarország 2007-ben írta alá és ratifikálta az Egyezményt, (*United Nations Convention on the Rights of Persons with Disabilities*), azaz kötelező hatályát elismerte és kihirdette a 2007. évi XCII. törvényben.

Az egyetemes tervezés fogalmát a 2007. évi XCII. törvény a következőképpen határozza meg:

„Egyetemes tervezés”-en a termékek, a környezet, a programok és szolgáltatások oly módon történő tervezését értjük, hogy azok minden ember számára a lehető legnagyobb mértékben hozzáférhetőek legyenek: adaptálás, vagy speciális tervezés szükségessége nélkül. Az egyetemes tervezés nem zárhatja ki a fogyatékossgal élő személyek csoportjai számára szükséges támogató-segítő eszközök és technológiák indokolt esetben történő használatát. (2007. évi XCII. törvény Fogyatékossgal élő személyek jogairól szóló egyezmény és az ahhoz kapcsolódó Fakultatív Jegyzőkönyv kihirdetéséről, 2. cikkely)

A törvényből kiemelt egyetemes tervezés definíciójában a fogyatékossgal emberi jogi modellje szerinti megközelítést követi (Könczei, Hernádi, Kunt, & Sándor, 2015) és

célja, a fogyatékossgal élő személyek társadalmi részvételének biztosítása az élet különböző területein, így az oktatás, a közlekedés, a munka világa, a kulturális élet stb. területein. Példaképpen a fogyatékossgal élő személyek különösebb segítség nélkül tudjanak bejutni különböző középületekbe (akadálymentesített épület pl. rámpával, vezetősávval, nagy piktogramokkal stb.).

Az Egyezmény bizonyosan szerepet játszott az olyan kezdeményezések, színházi társulatok megerősödésében, amelyben részt vesznek sérült előadók is. Az ilyen jellegű kezdeményezések, csoportosulások az 1980-as évek óta működnek Európa-szerte. Így például a *Kaleidoscope Theatre* (brit), a *CandoCo* (brit) a *Theather HORA* (svájci) és a *RambaZamba Theatre* (német) színházi társulatok.

1980 októberében alakult meg az első ilyen színházi társulat, az angol *Kaleidoscope Theatre*. Ők elsőként bizonyították be, hogy lehetséges a társadalom által kirekesztett és megbélyegzett személyekkel közösen független és önellátó művészi közösséget szervezni, abban élni és dolgozni. A Down-szindrómás előadókból álló társulat alapvetően nem terápiás módszerekkel dolgozik, mégis a kreatív alkotás, közös munka fejlesztő hatással bír a fiatalokra.

Az előadók alkotásaiban megmutatkozik a küzdésben és a változásban való hit. Az előadók történetei saját életüket, küzdelmeiket jelenítik meg. A társulat tagjai alkotói módszerüket személyesen alakítják ki. Az előadás készítésének kiindulópontja nem egy irodalmi művön alapul, hanem az alkotók által képviselt álláspontok, érzések, vélemények összegyűjtéséből formálódik ki az előadás.

A társulat tagjai vendégelőadók voltak számos elismert színházban, így többek között a stratfordi *Swan Theatre*-ben, valamint játszottak az *Edinburgh Fesztiválon* és Budapesten is (Hidas, 2002). A társulat munkájának középpontjában a saját élményekből, látásmódból kialakuló történetek főként szóbeli átadása áll. A társulat munkájának különlegességét a személyes élettörténetek, látásmódok átadása jelenti, valamint a nézőközönség szemléletformálása, a hasonló állapotban lévő társuk iránt érzékenyebbé tétele is (*Kaleidoscope Theatre*, n.a).

Az angliai *Candoco Táncgyűttes* 1991 óta működik integrált keretek között. A színházi darabok készítése mellett fontos kiemelni a mozgásrehabilitációs és munkamódszertani kurzusokat. Az együttes alapítóinak, Celeste Dandekernak és Adam Benjaminsnak többek között célja egy olyan táncstílus kialakítása, illetve népszerűsítése, amely a fogyatékossgal élő és fogyatékossgal nem élő személyek számára egyaránt megfelelő, s így közösen tudnak dolgozni és kommunikálni. Egy korábbi munkájuk során, előadásaikban foglalkoztak a társadalmi nemi szerepekkel kapcsolatos sztereotípiákkal, előítéletekkel, például társadalmi nemi szerepeket cseréltek fel. Az alkotói folyamat három részre osztható. Az első szakasz a koreográfus ötletéből kiinduló, kísérletező, kreatív fázis, amelyet egy úgynevezett strukturáló szakasz követ, s a premier előtt a letisztítás fáziséval zárul. A munkafolyamatot a koreográfus és táncosok közötti együttműködés, kölcsönösség jellemzi. Érdemes kiemelni néhány produkció címét:

- Hofesh Sheter: *The Perfect Human* [A tökéletes ember], 2008;
- Matthias Sperling: *This is It* [Erről van szó], 2011;
- Claire Cunningham: *12*, 2012;
- Trisha Brown: *Set and Reset/Reset* [Kapcsolás és újraindítás], 2016 (*Candoco Theatre*, n.a)

A fogyatékos táncos vagy úgynevezett ép táncos egyedi teste, gondolkodása jobban inspirálja a koreográfust, mert nem menekülhet a sztenderd megoldások világába. A táncosok az egyedi mozgásviláguk elemeivel gazdagítják a meglévő táncszínházi mozgásanyagot – olyan elemekkel, amelyeket mindenki egyaránt és egyenrangúan meg tud oldani (Candoco Theatre, n.a).

Michael Elber, színházpedagógus 1993-ban, Zürichben hozta létre a *Theather HORA*-t. A színház lehetőséget biztosít arra, hogy az értelmi fogyatékossgal, a Down-szindrómával és a tanulási nehézségekkel élő személyek rendkívüli képességeiket professzionális szinten kibontakoztathassák, művészi tehetségüket fejlesszék és bemutathassák. Az előadásokban két, úgynevezett *színreviteli módszert* alkalmaznak: egyrészt önmaguk által kitalált történeteket adnak elő (*Goal Mania*, 2014), másfelől meglévő drámai műveket értelmeznek újra (*Faust 1 + 2*, 2011) (Hora Theatre, n.a).

Az említett színházi csoportosulások különböző módon és megfontolások alapján mutatják a nézők számára a *nem egészséges, nem tökéletes, nem ép* test és elme működését. Az előadások jellegzetessége a szemléletformálás, a közönség érzéketnyítése. A fogyatékossgal élő előadók művészeti munkái olyan tartalmat közvetítenek, amelyek megtekintése után a (többségi) néző feltételezhetően másképp, megértőbben és nyitottabban fog viszonyulni hozzájuk. Bár ez kimondottan nem tartozik a művészeti társulat fő célkitűzései közé, azonban mindez elkerülhetetlen eleme, velejárója a művészeti produkciónak. Ezen művészeti társulatok munkája közvetlenül és közvetve is formálja a nézőközönség szemléletét, remélhetőleg elősegíti a fogyatékossg társadalmi megközelítésének megerősödését.

A bemutatott társulatokra kivétel nélkül alkalmazható a *szociális színház* fogalma. E fogalmat 2013-ban Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám emelte be a *Színházi nevelési programok kézikönyve* című munkába (Cziboly, & Bethlenfalvy, 2013). Továbbá Novák Géza Máté tárgyalta e téma területét *Alkalmazott színház Magyarországon* című munkájában (Novák, 2017).

A szociális színház lehetőséget nyújt a társadalmilag sérülékeny csoportok számára, hogy előadóként csatlakozhassanak az előadásokba (pl. fogyatékossgal élő, pszichiátriai gondozás alatt álló, hajléktalan, elítélt személyek stb.) Mindez közvetett, közvetlen módon elősegíti ezen személyek és az általuk képviselt csoportok társadalmi integrációját. E színházi, művészeti társaságok pusztán működésükkel szemléletformálást, valamint olyan nézői kultúrát kívánnak megeremteni, amely esztétikailag tud reflektálni a fogyatékossgal élő személyek önképére, illetve a mássághoz és a normához való viszonyukra.

## PROBLÉMAFELVETÉS

Fontos kérdés és elemzendő jelenség e társulatok európai és hazai megítélésének témája. Míg például német nyelvterületen gyakoribb az akár egésznapos fogyatékossg tematikájú szimpózium is (fogyatékossgal élő személyekből álló társulatot is meghívtak a *Berlini Színházi Találkozóra*), addig Magyarországon a fogyatékossgal élő emberek által létrehozott társulatoknak, produkciónak még nincs széles közönsége és stabil kiforrott elemzési keretük. Az ilyen jellegű művészeti produkciókról való diskurzus egyelőre még nem szerves része a szakmai diskurzusnak. Mindez

többek között arra is visszavezethető, hogy a szocializmus negyven éve alatt a fogyatékossgal élő személyek többsége szegény körülmények között, a társadalom peremén élt. „Életük kilátástalanságát súlyosbítja kirekesztettségük s a velük szemben hazánkban is lépten-nyomon tapasztalható előítéletek” (Kálmán, & Kőnczei, 2002: 240).

Novák Mária a „rokkantak” életútjairól készített munkájában a rokkantsághoz / fogyatékossgalhoz túlságosan nagy empátiával, kíváncsisággal, segíteni akarással, szánakozással közeledik: „Nyugtalanság és borzongás [fogja el] a segélykérő tekintetűktől” (Novák, 1984: 2). Az interjúkban olvasható történetek is a társadalom kirekesztő mechanizmusairól tanúskodnak. A fogyatékossgal élő személyeket elszigetelték, látványuk is tabunak számított. Így nem alakulhatott ki olyan mediális reprezentációs rend, amely lehetővé tette volna a róluk és velük való diskurzust. A rendszerváltás után alakultak ki az ilyen közösségek. A téma tárgyalása nagyrészt olyan dichotómiák mentén szerveződik, mint a részvét kontra ridegség, a megalázás kontra őszinte segítség. A probléma tárgyalása és elemzése azért is fontos, mert ez a politikailag korrektnek nevezett hozzáállás természetes előfeltétele lett volna annak, hogy az általuk létrehozott (mozgás)színházi produkciókról releváns írásbeli és szóbeli megnyilatkozások születhessenek.

A felvetések, a működő kezdeményezések tárgyalása azzal a céllal történt, hogy a fogyatékossgal élő személyek kulturális életben történő szerepvállalásának kérdései szélesebb szakmai körben ismertté váljanak. A tanulmány többek között elemzi egy kortárs francia rendező előadását is. A művész vendégelőadó volt a Trafóban. Az előadásról számos beszámoló született sajátos tartalma miatt. Az előadás a „nem esztétikus”, „sérült testek”, sérült személyek munkáját tárja a néző elé, és megdöbenti a nézőt, akinek vélhetően számos előfeltevése, előítélete van a fogyatékos személyek kapcsán. Az „eltérő” mozgású testek pusztá színpadi jelenléte vagy épenséggel tánca teszi lehetővé, hogy a néző érzékelje, elgondolkodjon és kövesse a testek működését.

Többek között olyan kérdések merülnek fel: *hogyan fogalmazódik meg a közösségben a társadalmi test fogalma?* [(A társadalmi test fogalmát Judith Butler *társadalmi nem* fogalmának analógiájára használom, vö. (Müller, 2009)), amit a társadalmi konvenció hoz létre különböző korokban. *Mi az, amit a társadalom többsége bizonyos témákról gondol? Hogyan értelmezendő az „egészséges test” mibenléte, a társadalmi nem és ezekhez tapadó sztereotip bélyegek?*

Amennyiben a társadalmi normának nem képezi részét (kirekesztett) a „beteg” test, úgy hogyan értelmezi a néző a táncoló testet? A kérdés az, vajon a nézői pozíciót szervező dichotómiarendszer összeomlik-e, illetve ha igen, vajon miért és hogyan omlik össze, s omlasztja egymásba a „normális” és a „deviáns” oppozícióját, amely az „egészséges”, illetve „beteg” egymást kizáró ellentétére épül (Fischer-Lichte, 2009). A tanulmány tárgyalja azt is, hogy a példaként hozott előadás milyen hatással van a szereplőkre és a nézőkre (terápiás vagy akár nevelő hatás). Módszertanilag kulcsfontosságú a kutatói érintettség tisztázása. Személyes érintettségem (mozgáskorlátozottsággal élő személy és előadó) is fontos a kérdés vizsgálata, megértése szempontjából. Az emancipatív kutatás keretrendszerében használom a tanult előadáselemzés eljárását.

## „SZÍNÉSZ VAGYOK”

Jerome Bel *Disabled Theatre* című 2012-ben megalkotott produkcióját 2013 márciusában mutatták be a *Trafó Kortárs Művészetek Házában*. A francia koreográfus az előadás első jelenetében arra kéri a Down-szindrómás színészeket, hogy egyenként jöjjenek be és álljanak egy percre a közönséggel szemben. Majd egy következő körben arra kéri őket, hogy mutatkozzanak be, s mindegyikük színészként határozza meg a foglalkozását. 2013-ban az előadás szerepelt az *50. Berlini Színházi találkozón*, amely izgalmas helyzetet generált. A szervezők úgy döntöttek, hogy meghívják fogyatékosággal élő személyeket, művészeti produkciókat. A *Theatre HORA* meghívást kapott a berlini fesztiválra: az volt a cél, hogy esztétikai önkifejezésük módját demonstrálják. Benjamin Wihstutz, tanulmányában kifejti, hogy a Theater HORA nyilvánvalóan ellenáll a társadalmi normáknak, meg sem próbál olyan teljesítményt nyújtani, mint a találkozó mainstreamje, s ebben politikai álláspontjuk nyilvánvalóvá válik (Wihstutz, 2012). A *Theater HORA* él a jogával, hogy részt vegyen a fesztiválon, de eközben választott előadásával jelzi az őt befogadó társadalom szabályaitól való függetlenségét, illetve másságát. Azaz így elkerüli azt a csapdát, hogy megmutassa: ő ugyanolyan esztétikájú minden szempontból, mint bármely más színház. De eközben jelzi az előadás folyamán azt is, hogy a színpadon lévő fogyatékosággal élő emberek márpedig színészek.

Az előadást képileg meghatározza a színpad közepe táján a közönség felé néző, a sötét térből fény által kimetszett s így kiemelt széksor. Kezdetben tíz, fekete, üres szék látható, amelyek jobb hátsó lábánál egy-egy félliteres ásványvíz van. Az előadás folyamán rajtuk helyet foglaló testekből képződik az előadói tér gyakran mozgékony, változatos „élő háttere”. Az eseményeket Jerome Bel asszisztense a színpad bal oldalán egy pult mögül irányítja, manipulálja (Bel utasításainak közvetítője), aki egyfelől függő beszédben idézi és hangosítja fel a rendező utasításait, másfelől fordító funkciót is betölt. Mellette foglal helyet az elhangzottakat azonnal magyarrá fordító tolmács, aki a tér fölött lévő kivetítőre gépeli az elhangzott mondatokat. Mindebből leszűrhető, hogy az előadás hangzó világa nagymértékben változik fellépésről fellépésre. Az asszisztens „Jerome” által mozgatja a szereplőket, ami számos kérdést vet fel: *Mennyire hagy szabad mozgásteret a színészeknek? Hogyan teszi a produkció a közönségét elfogadóbbá? Miben nyilvánul meg az előadás politikussága?* Az előadás elemzése azon logika mentén folyik, hogy a rendező hogyan formálja a nézők szemléletét, hogyan teszi őket elfogadóbbá a fogyatékosággal élő színészek felé.

Az első részben Jerome Bel megtestesült szavai azt kéri a játékosoktól, hogy egyenként jöjjenek be a színpadra, és egy percre csöndben álljanak a nézőkkel szemben. Tíz, fekete, üres szék látható a színpadon. A rendező már az első percek néma csöndjeiben kiteszi a sérült, névtelen testeket a nézők elé. Így a sérült, névtelen testek szabad bámulásnak (pásztázásnak) vannak kitéve azzal a céllal, hogy a nézőkben esetlegesen kialakult sztereotípiákat elkezdje megbolygatni, talán feloldani, sőt felülvizsgáltassa azokat. A nézők (akik még nem feltétlenül találkoztak közelebről sérült emberekkel) ettől a gesztustól megijedhetnek, hátrahőkölhetnek vagy éppen nem mernek oda nézni (Halász, 2013). Úgy, mint a villamoson való találkozásokor, amikor (mivel nem akarnak a fogyatékosággal élő személyben rossz érzést kelteni) inkább nem látják meg őket (Szoboszlai, 2013).

A fogyatékossgal élő személyek megbámulása általában tabu, de most erre színházi keretben, utasított módon mégis sor kerül. Mindez felfogható egy, a *Berlini Színházi Találkozó* vagy a *TRAFÓ* világtól idegen *freak showként is*. Az első pár másodperc után tudatosul a nézőkben, hogy a magukban lévő gátat átszakítva ugyanolyan bátran szemlélhetik e sérült embereket, mint bármely színészt. Jerome Bel azért helyezi e jelenetben hosszabb ideig csupán a testeket a nézők szeme elé, hogy megszokják őket. A percek egymásutániságában a színészek sérülései egyre inkább megszokottá válnak, s egyre kevesebb figyelem irányul azokra, inkább az egyediségük hangsúlyozódik ki. Mindegyikőjük esetében egy szerepszerű kategória képződik, amely abból táplálkozik, ahogyan a nyolc test egy utasítás keretein belül, nyolcféleképpen hajtja végre a feladatát. A kilencedik játékos viszont hosszabban áll, s amikor szólnak neki, nem megy ki, hanem leül a sor bal szélén lévő, megvilágított székre. Nem vonul vissza a biztonságot adó takarásba, s ezzel áthágja a rendező utasítását – önállóan cselekszik. Ezzel a renitens viselkedéssel hívja fel a figyelmet arra, hogy a megszabott kereteken túl kell lépni. Az utolsó színész viszont megint pontosan teljesíti az utasítást. E testek arra bátorítják a nézőt, hogy a néző ne féljen rájuk nézni, lépjen ki a részvét és a szegény diskurzusából.

A rendező második kérése, hogy a színészek a tér közepébe behozott mikrofonhoz és állványhoz lépve mutatkozzanak be a közönségnek. Ez a feladat ismét játékba hozza a sérült előadók és javarészt ép nézők közötti távolság normatív jellegét, mivel az előbb látott testek mind más és más módon mondják el a civil nevüket, sőt egyiküket külön fel kell erre szólítani. A színház politikus gesztusa (Kricsfalusi, 2011) abban rejlik, hogy valamennyien külön-külön hangsúlyozzák foglalkozásukat: „színész vagyok”. Ez a kijelentés ugyanis egyfelől igazolja (legitimálja) azt a nézői beállítódást, amely másnak látja a látott testet, mint ami maga; másfelől olyan magatartásformákat enged meg, amely a nemszínházi keretek között határátlépésnek számítana. Ezáltal elgondolkodhat a néző, hogy a színészek eddigi kereteken belüli viselkedése természetes vagy megrendezett volt-e. Például az utasításokat nem követő színész renitens-e vagy épp a rendező lázadását testesítette-e meg.

Ebben a hitetlenség felfüggesztésének szándékával játszó keretben hangzik el a rendező harmadik kérése: megint egyenként meséljenek a színészek a fogyatékoságukról. A nézők egy magát színészként meghatározó szereplő egyes szám, első személyben elmondott szövegéből ismerhetik meg a fogyatékossgát. Az eddig megtapasztalt pusztá tényközlésüket a témából fakadóan már érzelem hatja át (Halász, 2013). Van, aki célratörően fogalmaz, míg más a mondanivalóját történetbe, esetleg anekdotába ágyazva osztja meg a nézővel. Mindezeket tovább színesítik, támogatják hanghordozásukkal és gesztusaikkal, hiszen van, akinek a hanglejtése vidám, van viszont, aki szomorú dolognak fogja fel a fogyatékossgát, nehéz beszélnie róla.

Az egyik lány például bocsánatot kér, mert Down-szindrómás (s ez esetben a nézők a rá így tekintő társadalmat képviselik), majd elsírva magát odabújik a társához. Így különböző érzelmi megnyilvánulásokat élhet át a néző, akárcsak a legtöbb színházi előadásban. Van, akin nevet, míg más inkább sír. Ezt követően e nézői reakciókat kiváltó, érintett testek kétféle olvasatot építhetnek benne: a fogyatékossgát szerepszerű kategóriaként és civil sajátosságként is látja az érintett. Hiszen, a fogyatékossgal élő személyek kijelentették, hogy ők színészek, de mégis bemutatkoztak a civil nevükön.



Vajon ez a két olvasat mire és hogyan manipulálja a nézőt és a színészeket? Egyfelől, ha a néző színészként határozza meg őket, akkor a megszólalásukat „csalásként” értelmezheti, a spontán látszatot keltő mozdulataik mögött pedig szándékot feltételezhet: színészként azért fogalmazza/mondja a fabuláját vidámrá/an vagy szomorúra/an, mivel a szerepe azt kívánja, hogy minket vidámmá vagy szomorúvá tegyen. S mivel színészként is tekint rájuk, a színházi keretben folyó befogadás megakadályozza, hogy a színészeket szánja, kirekessze és egy társadalmi hierarchia aljára tegye. Vagyis ez a „kijelentés egyértelműen szembe megy azzal a nézői beállítódással, amely az egészségesek által a betegek iránt érzett részvétet megeremtő hatalmi pozícióból egyfajta megrendült érzélgősség jegyében nézi a történeteket” (Kiss, 2013: 78).

Másfelől ha úgy olvassa a néző, hogy az érintett test önmaga „igazát” mint egyes szám első személy fogalmazza meg, akkor a témával kapcsolatos valós érzelmeit közvetítve lesz hatással a nézőre. Ilyenformán a valós személy saját megnyilvánulásán nevet vagy sír. S könnyen átlendülhet megint a részvét diskurzusába. Azt, hogy egyes szám első személyként és/vagy színészként tekint a néző a színpadon lévőkre, nehéz különválasztani.

Az előadók mondanivalójából kiderül, hogy a csapatban többféle fogyatékoság előfordul/hatna, mint például a Down-szindróma, értelmi fogyatékoság, dislexia stb. Kiderül, hogy érintettségük milyensége alapján nem tehetők be egyetlen kategóriába. Jerome Bel tudatos rendezői gesztust alkalmaz, működteti a két klasszikus, hagyományos nézői beállítódást, amelyek szabálytalan váltakozásával játszadozik tudván, hogy amíg a komédián nevet a néző, addig a tragédián sír. Lehet, hogy a rendező felrúg sok színházi normát, de ezt a nézői hagyományt mégis működteti.

Mindez azért fontos, mert az így létrejött színész és fogyatékosággal élő személy adja elő (a rendező negyedik kérdésének megfelelően) azt a hét szót, amelyet Jerome Bel az előre megszerkesztett tíz produkció közül válogatott ki. A későbbiek folyamán mégis megengedi a maradék három megmutatását is. Vajon ez a hét Jerome Bel által teret kapott szó mi alapján jobb a másik háromnál? Ez a kérdés foglalkoztat(hat)ja azt a nézőt, aki a teljesítményorientált és az azt díjakkal honoráló színházi apparátus (intézményrendszer) része.

A produkciókban a szólisták maguk által kiválasztott zenékre teljes átéléssel tárják fel a néző számára a mozgásvilágukat. A zenék közt találhatunk mai vagy örökzöld előadók slágereit, például *Crazy Frog*, *ABBA*, *Michael Jackson*. Van, akinek pedig a társai ütik a ritmust – így a produkció rituális tánchoz lesz hasonlatos. Az egyes koreográfiák mércéjét nem lehet egységesen meghatározni, mivel az előadók külön-külön hangsúlyozzák a különböző fogyatékoságokat. Énjük e része is az előadás elemévé avanszálódott. Ezekhez a körülményekhez kell igazítani, azaz az egyéni képességeikhez kell mérni a szereplők teljesítményét.

Ugyanakkor fontos nem beleesni a részvét és a szánalom diskurzusába. Ha a néző színészként tekint rájuk, akkor (már) megengedhető a részvét (?) (arisztotelészi katarzis-fogalom!). Mitől függ, hogy színészként tekint-e arra, aki az előadó?

Táncuk anyagát legtöbbször hétköznapi mozdulatok mintájára megszerkesztett mozdulatsorok alkotják. Ezen szösszenetnyi előadásokat nagy átélés jellemzi, ami számos apró momentumban érhető tetten. Amikor a reinitens fiút, Pétert a koreográfiájában a zene magával sodorja, s megpróbálja a refrént énekelni, a pörgős zenére többször körbe futja a székeket, majd az egyikre felmászik és leveti magát róla. Pár

szólóban felbukkan egy-egy kellék: úgy, mint a lepel, amely többek közt szárnyná, a székek lábánál lévő üvegek pedig néhányszor mikrofonná válnak. A produkciók háttérül a széksor és a rajtuk helyet foglaló előadók szolgálnak. Ez az úgynevezett „élő” háttér állandó mozgásával ad hangulati keretet az előtte táncoló társaiknak, akiket így, az este folyamán egyre jobban összekovácsolódó közösségként támogatnak.

E széles palettán elhelyezhető szuggesztív táncok közül vajon milyen szűrő alapján szelektálhat Jerome Bel? Talán a konceptuális tánc doyenje, vagy a néző mércéje vagy a táncosok átütő lelkesedése alapján, vagy aszerint, amit a hely szelleme diktál? Vajon a Berliini Színházi Találkozó, a TRAFÓ, a kritikus képzettsége, vagy ahogyan a szólisták minősítik saját magukat, esetleg az előadás felforgató attitűdjének a hangsúlyozása miatt?

Jelen tanulmány a lehetséges válaszokat elemzi. Két koreográfiát mélyebben is ismertet, egyiket a kiválasztott hétből, a másikat a későbbiekben a reflektáló kör hatására/után mégis megengedett háromból, majd a kiválasztás valószínű okait sorolja fel. Az elemzés szempontrendszerét a saját, az önmagam fogyatékosággal élő táncosi, illetve nézői-tánckritikusi definíciója adja.

## Sarah Hess

Sara Hess azt osztotta meg, hogy négyéves korában kezdett el beszélni, lassabban, mint mások és miközben beszélt, ez a lassú tempó érzékelhető volt. Az előadását táncosként szemlélve írom le. Takarásba megy egy kék színű csikos, világosabb, sötétebb árnyalatú lepel, amellyel a kezdő guggolásszerű pozícióját belepí. Innen érkezik állásba, dülöngélve és a leplet egyre jobban szétfeszítve, ami a szárnyalás, repülés érzetét kelti. A zene ritmusának fokozódására egyre hevesebbé válik a dülöngélés, majd a váltásnál újra leguggol, s maga elé húzza a kellékét, függőlegesen rázogatja, mintha a tenger hullámaint idézné a színpadra. Pár másodperc után föláll és a térbe viszi a hullámokat, egy vonalon föl-alá járkálva (jobb-balra fordulva). Majd a visszatérő zenei egységre első képét, a szárnyalást fűzi tovább azáltal, hogy a feje fölé tartja a kezei által kifeszített leplet, s így elkezdi sétálni, nyolcasokat írva a térbe/járva le a térben. Az újabb (most lehajolva létrehozott) hullámokból alakul ki a szállást idéző kép: kvázi körpálya a lepel útjából, amely végül ismét befedi a leguggoló testet. A produkció tisztán elkülöníthető mozgásszekvenciákból áll, amelyben két történetet fedezhetünk fel. Az egyik a szállás, repülés, szabadság asszociatív hálózatát kezdi bennem építeni, míg a másik a hullámozás, a tenger, a hangulat váltakozását idézi fel. S a végén ez a két szál egybefonódva, egységet alkotva nyugszik meg a záróképben. Az egészset meghatározza a lassabb kifejezőmód – amire a színésznő az előző körben utalt –, s ezt előnyére fordítva szép lassan építi fel szólója mondanivalóját.

## Lorraine Meier

Lorraine Meier Mongóliából jött, néha mongolnak érzi magát, néha nem. Sokat dagdog, és ez fáj neki. Az ABBA *Dancing Queen* című számára táncol, amelynek kezdőképében a színpad közepén áll a nézőtér felé tárt karokkal, s fejét egyre gyorsabban forgatja jobbra, miközben a csuklóit csavargatja. Majd ez a tiszta kép megy át gyors



és rendezetlen mozdulatok, mozgások egymásutániségába (futás, hajolgatás, földön megvalósuló kötött mozgássor). E szülő káoszát a színésznő erős jelenléte szervezi: nagyon átéli a zenét, teljes extázisban táncolja azt, ami spontán a pillanatból keletkezik (énekhang, csapolás). Ebben a produkcióban nem a koreográfia láthatósága a domináns, a táncos szinte áteresztli testén a zenét, és ezt a folyamatot mutatja meg. S épp e két tánc közötti lényeges különbségek ismeretében lehet elemezni a többi szólót és lehet rögzíteni azt a szempontrendszert, amely általános érvényű elv lehet a rendezői válogatásra nézve. A Jérôme Bel által kiválasztott táncok koreográfiai felismerhetően strukturált mozgásszekvenciákra oszthatók, továbbá kerek, lezárt történetet mesélnek el. A megengedett/megtűrt produkciókra ez azonban nem jellemző, ugyanakkor hatásuk nagyobb erővel bír. Ily módon a kiválasztás a nem fogyatékossgal élők profilképét szolgálja ki, ennek enged, ezt reprezentálja. Az viszont, hogy a ki nem választott, de előadott számok egy ezzel ellentétes és más, de nem rosszabb minőséget képviseltek (s nagyobb sikert is arattak az adott előadáson), a mások (ez esetben fogyatékossgal élő személyek) professzionalistásról alkotott képét engedték színpadra.

A rendező ötödik kérése, hogy színészei egyesével reflektáljanak az estére – arra, hogy hogyan érezték magukat és mi a véleményük az előadásról. A sokféle értékelés világossá teszi azt, hogy tényleg mily sokféleképpen lehet szemlélni a színpadon zajló eseményeket. Valaki a saját édesanyját idézi, aki *freak show*-nak nevezi az előadásukat, más a nővérét említette, aki még sírógörcsöt is kapott tőle, megint más majomcirkusznak csúfolta. Többen a színészek közül nem fogadják el Jerome Bel szempontrendszerét, valószínűleg azért, mert számukra ezek a táncok tényleg egyes szám első személyes önkifejezési formát is jelentettek. Ugyanakkor nem szabad elfelejteni, hogy mindez a TRAFO színpadán, vagyis professzionális színházi keretben látott produkció nézői szemszöge.

Az előző, reflektáló kör visszacsatolásai után a rendező szereplői hatására mégis úgy dönt, hogy megengedi a maradék három tánc megmutatását. De így az a kérdés merül fel, hogy miért rúgja fel, változtatja meg a saját negyedik kérdésének a koncepcióját. Erre több válasz is adható. Ha a színészei véleménye ragadta meg vagy ezek után nem akart a nézőiben rossz érzéseket generálni, akkor ez azt igazolja, hogy nem hagyományos rendezőként akar megmutatkozni, vagyis föllázad a fennálló színházi keretek ellen, ezzel is tárgítva a „megszokott normákat”. Ebből a szempontból igenis számít a ténylegesen egyes szám első személy érintettségű testek megnyilatkozása és/vagy a nézőkben való pozitív lenyomat kialakítása az estéről. Vagy ha ezt is egy előre megtervezett koncepció részének tekinti a néző, akkor a reprezentáció rendjén belül képződő olvasat erősödik, mivel az előző körben azért mondták így a szerepből fakadó véleményüket, mert ebből eredően valósulhatott meg csak ez a rész.

Ez az előadás a *Berlini Színházi Találkozó*n és Magyarországon is izgalmas helyzeteket, kérdéseket feszegetett. Egyrészt magával a részvétellel, ami által a szakmai közönség perspektívája legitimálja a fogyatékossgal élő színészek jelenlétét. Másrészt azzal, hogy felerősíti azt a párhuzamos olvasatot, amely Jerome Bel koncepciójának lényege: színészet (reprezentáció) és civilség (jelenlét). Egyrészt az egyes szám első személyű Én segítségével lehet determinálni a Színészi Ént, és ha létrejött, akkor az utóbbi vagyis a Színész Én segítségével lehet a sztereotípiákon fölülemelkedve elemezni az előadást. Másrészt ez a két olvasat lehet ellentétes is, amit a produkció egybeforraszt, mivel a szerepszerű olvasat a tradicionális nézői rendet,

a civil olvasat pedig a performativitást erősíti. S ezzel a megoldással a megidézett társadalmi témától eltekintve, egyetlen kérdést tesz fel. Miért kéne szétválasztani ezt a két rendet, amely fikcióként és életteli jelenlétként alapvetően szervezi az előadások nézésének szerkezetét?

Az előadást lehetséges ezeken az olvasatokon kívül még terápiás foglalkozásként is értelmezni. Jerome Bel kéréseivel, döntéseivel ugyan szerkezetet ad az előadásnak, de a rájuk adott feleleteket, megoldásokat teljesen azokra hagyja, akikből estéről estére másképp (több köhögéssel, kevesebb sírással stb.) épül fel az efemer esemény. Csoportterápia, hiszen ha az egymásután következő részek ívére tekint a néző, akkor a kérések során haladva egyre nyitottabbakká válnak az előadók az önkifejezésükben. Izgalmas, hogy ez párhuzamos azzal, ahogy a rendező egyre tágabb kereteket határoz meg az utasításaiban. Az előadó színészek a társadalom befogadó attitűdjének határait is tágítják.

## ÖSSZEZÉS

A tanulmány Jerome Bel *Disabled Theater* (2012) előadását emancipatív módon elemezte. Az elemzés az előadás megtekintését szervező két rend (reprezentációs és jelenléti rendjének) megfigyelésén alapult. A tanulmány arra összpontosított, hogyan omlanak egymásba az „egészséges” / „beteg”, „normális” / „deviáns” oppozíciók. Pontosabban megfogalmazva: ha színházi keretekben tekint a néző a fogyatékos-sággal élő előadókra, akkor miért és hogyan esztétizálódik az érintett személy.

Jerome Bel *Disabled Theatre* című előadásánál észrevehető, hogy nincsenek „normális” testek, de a koncepcióból adódóan az érintett színészek az egyes szám első személyű Énjük segítségével tudják determinálni a Színészi Énjüket, és ha ez létrejött, akkor lehetséges a sztereotípiákon fölüllemelkedve elemezni/szemlélni a produkciót. A néző tökéletlen testű előadókról alkotott társadalmi test-képe az előadást követően átalakul.

Az előadás a hazai közönség látásmódját formálva képviselte a már emlegetett a szociális színház fogalmát. A meghatározás a hazai szakma számára igyekszik a színházi neveléssel érintkező területet is a tudományos rendszerezés részévé formálni. E kategória, többek között tovább legitimálja az olyan, fogyatékos-sággal élő személyek köré szerveződött csoportosulások létjogosultságát, mint például a Baltazár Színház, a Vakrepülés Színházi Egyesület, az Artman Egyesület vagy az ERGO SUM jelynelvi színház.

## Felhasznált irodalom

- Candoco dance company (n.a). *Candoco dance company, company of disabled and non-disabled dancers webpage*. London. Retrieved from: <http://www.candoco.co.uk/>
- Cziboly, Á., & Bethlenfalvy, Á. (2013). *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest: L'Harmattan Kiadó
- Fischer-Lichte, E. (2009). *A performativitás esztétikája*. Fordította: Kiss G. Budapest: Balassi Kiadó
- Fogyatékos-sággal élő személyek jogairól szóló egyezmény és az ahhoz kapcsolódó Fakultatív Jegyzőkönyv kihirdetéséről*. 2. cikk. Retrieved from: [http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy\\_doc.cgi?docid=A0700092.TV](http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=A0700092.TV)

- Halász, T. (2013). *Nézőterápia*. Budapest: Revizor Online. Retrieved from: [http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4421/jerme-bel-theater-hora-serult-szinhaz-disabled-theater-trafo/?search=1&csrf\\_name=Jerome%20bel](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4421/jerme-bel-theater-hora-serult-szinhaz-disabled-theater-trafo/?search=1&csrf_name=Jerome%20bel)
- Hidas, J. (2002). Ahol a színház még gyógyít. Trencsényi Katalin: „Megfinomítom halandó göröngyöd”. *Critikai Lapok*, 11(1–2), 20–23.
- Kaileidoscope Theatre (N.A). *Kaileidoscope Theatre webpage*. Retrieved from: <http://www.kt-online.org>
- Kálmán, Zs., & Könczei Gy (2002). *A Taigetosztól az esélyegyenlőségig*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Kiss, G. (2013). *A manipuláció anatómiája*. 50. *Berlini Színházi Találkozó (II.) Murel Murel; Disabled Theater*. Retrieved from: <https://anzdoc.com/kiss-gabriella-a-manipulacio-anatomiaja.html>
- Könczei Gy., Hernádi I., Kunt, Zs., & Sándor A. (2015). *A fogyatékoságtudomány a mindennapi életben*. Budapest: BME Tanárképző Központ. Retrieved from: [https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412b2/2013-0002\\_a\\_fogyatekosagtudomany\\_a\\_mindennapi\\_eletben/FM/sfmjs43g.htm](https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412b2/2013-0002_a_fogyatekosagtudomany_a_mindennapi_eletben/FM/sfmjs43g.htm)
- Kricsfalusi, B. (2011). Reprezentáció, esztétika, politika, avagy miért nem politikus a magyar színház? *Alföld*, 62(8), 81–93.
- Novák, G. M. (2017). Alkalmazott színház Magyarországon. In Cziboly Á. (ed.) (2017), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (pp. 22–75). Budapest: Inside Drama. Retrieved from: [https://www.szinhazinevel.hu/wp-content/uploads/2018/01/Szinped\\_Prog\\_Final\\_6.pdf](https://www.szinhazinevel.hu/wp-content/uploads/2018/01/Szinped_Prog_Final_6.pdf)
- Novák, M. (ed.) (1984). „Igy lettem rokkant”. Szerkesztett interjúk. Budapest: Szakszervezetek Elméleti Kutatóintézete. 2.
- Müller, P. (2009). *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.2009.00839.x>
- Pavis, P. (2008). A fizikai színház. A színház fogalmának vizsgálata előadások elemzésével. Fordította Fraytag O., Lukovszki J., Miklós E, G. *Színház.net* 2008. november
- Tóth, K. (2015). *Tökéletes és tökéletlen testek a mozgásszínházban*. Szakdolgozat, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem.
- Theater HORA (n.a). *Theater Hora*. Website. Retrieved from: <http://www.hora.ch/2013/index.php>
- Szoboszlai, A. (2013). *Életem a neten, Beszélgetés Jerome Bel-lel*. Retrieved from: [http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4401/beszelgetes-jerme-bel-lel/?search=1&csrf\\_name=Jerome%20bel](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4401/beszelgetes-jerme-bel-lel/?search=1&csrf_name=Jerome%20bel)
- Wihstutz, B. (2012). Schauspiel als Emanzipation: Das australische Back to Back Theatre, seine Ästhetik und Arbeitsweise. In I. Schipper (Hrsg.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung* (pp. 145–153). Berlin: Theater der Zeit.
- Wihstutz B. (2013). ...Und ich bin Schauspieler. *Nachtkritik online*. Retrieved from: [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8117:ue%20ber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatre-q%20impulsortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-%20theatertreffen-&catid=53:profile&Itemid=83](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117:ue%20ber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-jerome-bels-qdisabled-theatre-q%20impulsortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-%20theatertreffen-&catid=53:profile&Itemid=83)

„FESTŐNEK LENNI EGY TUDATÁLLAPOT. AZ EMBER LÉTREHOZ BIZONYOS  
ALKOTÁSOKAT, MELYEK KÉPZŐMŰVÉSZETI ALKOTÁSOKKÁ VÁLNÁK, AZ AL-  
KOTÁSOK PEDIG LÉTREHOZZÁK A KÉPZŐMŰVÉSZT. A KETTŐT NEM LEHET  
SZÉTVALASZTANI.”





OK PANASZRA (FERENCZ J. RÉKA)